didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-ucielesnione

/ TANIEC

Wspólnoty ucieleśnione

Krzysztof Kurpiewski

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł w Warszawie, 8–12 października 2025

Program tegorocznej edycji festiwalu Ciało/Umysł, któremu towarzyszyło hasło „Po-ruszenie", ułożył się w dwa równoległe wektory. Jeden wyznaczał cykl auto-bio-choreograficzny, w którym to ciało opowiada biografię poprzez pamięć ruchu, nawyków, obciążeń i doświadczeń. W jego ramach pokazano spektakle *Danses Vagabondes* Louise Lecavalier, *Jérôme Bel* Jérôme'a Bela w wykonaniu Wojciecha Ziemilskiego oraz *Autoportret choreograficzny* Edyty Kozak. Kolejny obejmował *Museum of Futures* oraz *Ray* w wykonaniu Scottish Dance Theatre, a także *BOW. Rewizytę* Wojciecha Grudzińskiego oraz *Superstar* Natalii Drozd, rozwijając temat budowania cielesnych wspólnot i ich możliwych przyszłości.

Przyszłość jest w ciele

Studium potencjalnych przyszłości ciała stał się projekt *Museum of Futures,* który wyłonił się z tygodniowej rezydencji dwunastu osób performerskich z Polski i Szkocji, zrealizowanej w ramach współpracy festiwalu ze Scottish Dance Theatre i British Council. W tym czasie grupa wspólnie negocjowała, eksplorowała i ucieleśniała kolektywne wizje przyszłości. Podczas trzygodzinnego wydarzenia, które otworzyło tegoroczną edycję Ciała/Umysłu, w audytorium MSN zaprezentowano pięć praktyk choreograficznych, wpisujących się w próby zbudowania narracji o przyszłości w cielesnej perspektywie. Widzowie mogli swobodnie wchodzić i wychodzić, dołączając do wybranych segmentów. W muzealnym foyer można było porozmawiać z poszczególnymi wykonawcami. Istotnym elementem była też instalacja artystyczna *Miejsce nieobecnych*, która miała pozwolić na wyciszenie, złapanie oddechu i doświadczenie pustki. Na posadzce ułożono wielkoformatowy wzór przypominający rozetę witrażową, która miejscami rozpada się niczym niezłożone jeszcze puzzle. Rozsypane elementy układanki działają tu na zasadzie przestrzeni relacyjnej. Braki w instalacji funkcjonują w kontrapunkcie do ułożonych modułów i konstytuują się poprzez sąsiedztwo. W efekcie powstaje zwięzła metafora wspólnoty w stawaniu się. To, co znika, definiuje to, co pozostaje, a całość jest układem części i powstałych między nimi szczelin. W dalszej części tekstu koncentruję się na trzech praktykach – tych, które w moim przekonaniu najpełniej ilustrują wspólnotowość oraz pokazują różnorodne wizje przyszłości, afirmatywne i dystopijne.

Pierwszą praktykę zaproponował Kieran Brown. Jego *Focusing* ma korzenie w metodzie psychoterapeutycznej Eugene’a T. Gendlina, której istotą jest

skupienie na tak zwanym poczuciu w ciele (*felt sense*), czyli całościowym, somatycznym odczuwaniu jakiegoś problemu. W pierwszej części prezentacji, podobnie jak w procesie terapeutycznym, prowadzący pełnił rolę przewodnika, zadając pytania o to, co czują uczestnicy praktyki oraz pomagając nazywać te poczucia w ciele. Osoby performerskie odpowiadały wówczas ruchem. Ten proces wydawał się idealny do poszerzenia wspólnoty o publiczność, jednak autor nie skorzystał tej okazji, trzymając się sztywnego podziału widownia – artyści. Podczas rozmowy po pokazie sam zresztą przyznał, że żałuje niewykorzystania tej możliwości. W następnej części performerzy dobrali się w pary (które, po jakimś czasie, zostały wymieszane), tworząc tymczasowe relacje cielesne. Doświadczali się nawzajem poprzez sensualne, niemal transowe, intymne zbliżenia, energiczne i wybuchowe ruchy oraz nagłe zastygnięcia i pauzy. Ciało w tym procesie stawało się pełne harmonii, empatii, było współdzielone w czasie teraźniejszym, ale przede wszystkim pojmowane jako bardziej wiarygodne źródło rozeznania niż umysł. Przecież najpierw pojawia się sygnał cielesny jako nieuchwytne jeszcze poczucie w ciele, a dopiero potem przychodzi jego nazwanie. Intencja dialogu i stworzenia wielogłosowości, a może trafniej – wielocielesności, jest tu kluczowa. Odwołanie do klasycznej techniki psychoterapeutycznej pracuje na rzecz przyszłości ciała. Przesunięcie z ram terapii do pola relacji społecznych odsłania nową perspektywę ucieleśnionej wymiany uwagi, troski i odpowiedzialności. Dzięki temu *Focusing* tu i teraz wytwarza nowe formy bycia razem.

Kolejną praktyką był *Raving* autorstwa Stanisława Buldera, zgodnie z nazwą inspirowany kulturą rave. Prowadzący aktywnie zapraszał publiczność do współuczestniczenia. Na początku performerki i performerzy wraz z osobami widzowskimi ustawili się na krawędzi sceny, odwróceni plecami do środka, z zamkniętymi oczami. Towarzyszyła temu pulsująca muzyka techno. Można

było odnieść wrażenie, że za chwilę wybuchnie typowy dla imprezy chaos, jednak przez dłuższy czas utrzymywał się medytacyjny stan skupienia. To skutecznie rozbudzało zmysły i energetyzowało ciała. Następnie, po wcześniejszym powolnym zbliżaniu się do środka sali, grupa poderwała się do tańca. Jedno z zadań polegało na truchtaniu obok siebie w wyznaczonym kierunku do rytmu szybkiej muzyki, bez zwracania uwagi na twarze mijanych osób. W tej sekwencji choreograficznej ciało traci powiązanie z twarzą, co utrudnia jego identyfikację. Wyłączenie twarzy z percepcji przesuwa akcent z tego, co jednostkowe, na to, co cielesne i kolektywne. Do tego dochodzi sama logika rave'u, oparta na nieocenianiu oraz podążaniu za wewnętrznymi, afektywnymi impulsami. Ważniejszy niż indywidualność staje się wspólny ruch. Uczestnicząc w tej praktyce, stajemy się jedną cielesną wspólnotą. Poprzez niezwykle szybkie ruchy wszystko się rozmywa, nie jesteśmy w stanie przyjrzeć się osobie, którą właśnie mijamy. Co istotne, nie oznacza to alienacji w tłumie, wręcz przeciwnie – ten akt wzmacnia relacyjność i zacieśnia więzi. Tym bardziej szkoda, że tak jak ów wątek szybko się pojawił, tak szybko został zapomniany. Prowadzący, prosząc w następnej części performerów i performerki o wytypowanie jednej osoby, z którą mieli następnie tańczyć w parach i o której uwagę mieli nieustannie zabiegać, rezygnował z logiki beztwarzowej wspólnoty rave'u. Można to odczytać jako gest komplikujący relacje (obiekt pożądania niekoniecznie odwzajemniał uwagę) i próbę przywrócenia jednostkowej podmiotowości w tłumie. W moim odczuciu to przesunięcie osłabiło najbardziej obiecującą dynamikę tej części.

Praktyka Molly Danter, żartobliwie, a jednocześnie dość trafnie nazwana przez kuratora projektu, Joana Clevillé, *Dance GPT*, jest satyrycznym komentarzem na temat sztucznej inteligencji, tego, jak oddziałuje ona na ciało tańczące i możliwe scenariusze jego przyszłości. Dwie performerki (Molly Danter, Pauline Torzuoli), stojąc naprzeciwko siebie, starały się w

czasie rzeczywistym kreować scenę choreograficzną, a pozostałe osoby ją odgrywały. Danter i Torzuoli wydawały proste komendy, które po chwili reszta artystów interpretowała i wykonywała. Kolejne komendy dokładały się do poprzednich, tworząc spójną całość albo – co interesujące – całkowicie je odwracały, zmieniając układ choreograficzny. Wprowadzenie duetu „prompterek", sterujących przebiegiem sceny za pomocą zwięzłych instrukcji, okazało się ciekawym zabiegiem. Niczym dwie przeciwstawne siły, swoiste tricksterki, wzajemnie sobie przeszkadzały i narzucały pewnego rodzaju chaos we wcześniej ustanowionym porządku. Świetnie uchwycono schemat pracy z tego typu narzędziami. Scena ewoluowała poprzez krótkie, proste komunikaty, na przykład „więcej ciał", „więcej intymności". Odkrywa się tu studium ciał, które są wiecznie rekonfigurowane, wiecznie w procesie, nieidealne. Performerzy zbudowali świat chaotyczny, beztożsamościowy (osoby prowadzące mówiły o performerach per „ciała"), a zarazem pełen emocji i chwilowych sojuszy ruchowych. W tym przypadku wspólnotowość rodziła się z wymuszonej procedury, nie z deklaracji. *Dance GPT* przedstawia ciało jako materiał i zasób, które się przetwarza, składa i rekonfiguruje, a Danter świadomie korzysta z tej logiki uprzedmiotowienia, by pokazać przerażającą narrację przyszłości.

Wspólnoty w ruchu

W programie znalazł się także *Ray* autorstwa Meytal Blanaru, również w wykonaniu Scottish Dance Theatre. Głównym motywem jest cielesna wspólnota, która na oczach widowni tworzy się z niczego, staje się jednością i spektakularnie eksploduje, aby później na nowo, z pomocą publiczności, złożyć się w całość. Podobnie jak w przypadku *Museum of Futures* kluczowa okazuje się relacja widowni z osobami artystycznymi. Spektakl bada zjawisko

emergencji, czyli procesu tworzenia głębokiego, kolektywnego doświadczenia sytuacji, w której relacyjne sprzężenia między ciałami wyłaniają nową jakościową formę przeżycia, wykraczającą poza jednostkową tożsamość i językowy opis.

Spektakl otwiera wejście Molly Danter. Tancerka tańczy bez muzyki, energicznie skacząc i wymachując rękami. Jej ruchy wydają się zagubione, imitują pracę ciała i jego organów wewnętrznych (np. bicie serca). W jednej chwili przystaje, jakby coś dostrzegła. Zaczyna machać do widowni, obracając się przy tym wokół własnej osi. Gdy wykona obrót i nawiąże kontakt ze wszystkimi po kolei, muzyka w wykonaniu Benjamina Sauzereau zaczyna grać i na scenę wchodzi pięć osób performerskich. Różnorodne kostiumy reprezentują odmienność każdej osoby na scenie i przekłada się to również na choreografię. Każdy tańczy inaczej – jedna osoba porusza się sztywno, wręcz robotycznie, kolejna robi szybkie, krótkie kroki, następna mocne wypady nóg, ktoś nienaturalnie wygina ciało, a inny skacze, ślizga się i pełza po scenie. Osoby performują najpierw w parach, później łączą się w kolektyw. Kontakt z widownią wzmacnia gest jednej z performerek (Kassichana Okene-Jameson), która pokazuje tablicę z podpisami złożonymi przez publiczność przed spektaklem. Z każdą sekundą tempo muzyki narasta, a wraz z nią ruchy szóstki performerów. W kulminacji dźwięk nagle milknie, ale taniec toczy się dalej, jakby cisza nie dotarła jeszcze do ciał.

Po dłuższej chwili ruch stopniowo zwalnia, a na scenie zostają trzy osoby. Kassichana zasłania oczy Massimo Monticellemu i zaczyna go oprowadzać, a on, straciwszy zmysł wzroku, zdaje się całkowicie od niej zależny. W następnej sekwencji Kassichana i Ben McEwen puszczają między sobą Monticellego, a on, dalej z zamkniętymi oczami i pełen ufności, biegnie do nich. Jeszcze silniej w kontekście budowania wspólnotowości wybrzmiewa

scena, podczas której dwóch performerów przywołuje Monticellego, a zachęcona przez nich widownia również zaczyna go wołać. Publiczność performuje wspólnotowość razem z artystami i działa to przekonująco, silniej niż w *Museum of Futures*. Sceną pokazującą znaczenie i siłę wspólnoty jest ta, w której Kassichana próbuje skakać coraz wyżej, lecz sama nie sięga celu. Na jej sygnał z pomocą przychodzą pozostałe osoby, które unoszą ją do góry, by w pewnym momencie niemal dotknęła wysokiego sufitu. Bez grupy ten gest byłby niemożliwy. Symbolicznym zwieńczeniem części jest moment, w którym Monticelli zostaje sam na scenie. Jego taniec przypomina napad konwulsyjny, a motoryka ciała staje się czytelnym potwierdzeniem potrzeby bycia w jakieś wspólnocie. Performera uspokaja jedynie uścisk drugiej osoby (Pauline Torzuoli), w którym trwają przez długi czas. Reszta osób tańczy wokół nich, zbliżając się do siebie, aby stać się jednością na środku sceny. Starając się być coraz bliżej, jednocześnie się odpychają. To wszystko prowadzi do dramatycznej eksplozji ciał, a jedność zostaje rozszczepiona na sześć osobnych trajektorii. Ciało znów staje się jednostkowe, samotne, indywidualne. Wtedy, zgodnie z logiką, do której performans przyzwyczajał od początku, to publiczność pomaga złożyć wszystko na nowo. Gestem dłoni wykonawcy zapraszają poszczególnych widzów na scenę i razem z nimi odtwarzają zniszczoną wspólnotę.

Dramaturgia spektaklu jest złożona, ale jego głównym wątkiem niewątpliwie pozostaje cielesna wspólnota, zarówno na scenie, jak i na linii artyści – widownia. Z pozoru niezależne i różnorodne biografie ruchowe kumulują się w doświadczenie wspólnotowe, którego climax jest poruszający i estetycznie przekonujący. Jednocześnie rozszczepienie wspólnoty i konieczność ponownego złożenia jej przez widzów odsłaniają jej kruchość i konieczność ciągłej negocjacji.

Posłuszne ukłony

Zupełnie inną perspektywę proponuje *BOW. Rewizyta* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego. To spektakl *work in progress*, którego premiera ma się odbyć za rok. Projekt eksploruje kulturowy, ale też uwikłany w instytucjonalne zależności gest ukłonu, a może raczej pokłonu: publiczności, autorytetom, władzy czy hierarchiom. Oto przez dwadzieścia minut Grudziński, ubrany w czarną koszulkę, spódniczkę mini i masywne buty, oraz Tamara Briks w luźnych, szerokich spodenkach, nieustannie się kłaniają. Tempo jest szybkie, a z każdą minutą ukłony się pogłębiają. Na koniec ciała opadają na ziemię i lądując na czworakach, dalej składają pokłony. To symboliczna stopniowa utrata godności, a jednocześnie obraz absolutnego fizycznego wyczerpania. Wykonawcom opadają koszulki, w dosłowny sposób ich obnażając. Mimo to Grudziński i Briks nie przerywają. Próbują powrócić do pionu, lecz po krótkiej chwili, spoceni, rozdygotani, opadają z sił. Gdy już niemal mechanicznie usiłują na leżąco powtórzyć ukłon, na podłodze pojawia się tekst. Szczególnie wybrzmiewa zdanie: „Każdy ukłon jest jednym wielkim niedokończonym samobójstwem". W tym momencie moje skojarzenia biegną ku codziennym hierarchiom. Wspominam pracowników firm, którzy zmuszeni są kłaniać się szefowi. Wszystkich uczniów kłaniających się nauczycielom, wszystkie osoby podporządkowane silniejszej stronie. To, co widzimy, jest demonstracją ciał posłusznych. Rytualne powtarzanie ukłonu sprawia, że ten gest jest już nie tyle wyrazem szacunku, ile świadectwem zinternalizowanej dyscypliny. Im dłużej trwa, tym wyraźniej widać, że potulność nie musi już być narzucana z zewnątrz – staje się nawykiem mięśni i cielesnym odruchem. To dwadzieścia minut potwierdzenia, że posłuszeństwo zostało wryte w sam sposób poruszania się ciała. *BOW* obnaża hierarchie i pokazuje, jak osiedlają się one w ciele jako coś naturalnego.

Edyta Kozak, włączając w program festiwalu *Museum of Futures*, *Ray* i *BOW. Rewizytę*, przedstawiła dwa bieguny myślenia o wspólnocie ciał. *Ray* pokazywał ją jako dobro podstawowe, rodzące się ze współobecności, zaufania, w procedurach kontaktu i partycypacji otwierającej na emergencję, która wymazuje kult jednostkowości, a w jej miejsce umieszcza społeczność opartą na afektywnych splotach. *Museum of Futures*, choć w głównej mierze przedstawiło wspólnotowość w afirmatywnym spojrzeniu, w *Dance GPT* ujawniło jej wyraźnie dystopijny potencjał. Z kolei Grudziński odsłaniał represyjny wymiar mechanizmu bycia razem. Powtarzany w jego performansie ukłon szybko zamienia gest szacunku w narzędzie dyscypliny. To świat, w którym hierarchicznie ustrukturyzowana wspólnota kształtuje posłuszne, samoujarzamiające się ciała. Razem te prace rysują pełne spektrum solidarności i reżimu we wspólnocie.

Monodram ciała

Trzeciego dnia festiwalu otworzono cykl auto-bio-choreograficzny. Rozpoczęła go Louise Lecavalier – pionierka tańca ekstremalnego, artystka, która współpracowała niegdyś między innymi z Davidem Bowie. Obok jej solowego spektaklu *Danses Vagabondes* pokazano film *Louise Lecavalier – In Motion* (2017). Dokument portretuje Lecavalier jako tancerkę energetyczną, precyzyjną, bezkompromisową, a przede wszystkim stawiającą sobie i zespołowi bardzo wysokie wymagania (co zresztą współbrzmi z ekstremalną naturą jej prac). Podczas seansu w pamięć zapadła mi scena, w której bohaterka jedzie samochodem z lotniska. Zapytana o charakter jej spektakli, odpowiada, że „to ciało opowiada historie”. Tym jest właśnie *Danses Vagabondes*, opowieścią ciała o ponad czterdziestu ośmiu latach kariery. To narracja o ciele doprowadzonym do granic możliwości, zniszczonym,

kontuzjowanym, ale też wytrwałym i powracającym do pełni sił. W trakcie godzinnego spektaklu Lecavalier jest szybka, pełna gracji i niezwykle dokładna. Wykonuje wymagające wypady, skoki, obroty, pracuje biodrami i ekstremalnie wygina ciało w rytm bardzo dynamicznej muzyki techno. Zaczyna w czarnym płaszczu, następnie tańczy w bluzie z kapturem, aby zdjąć to wszystko i zostać w podkoszulku. Dosłownie zdejmuje kolejne powłoki, odsłaniając widowni swoje taneczne życie. Dwie sceny wyróżniają się szczególnie. Jedną z nich jest ta, kiedy wyświetlany w tle ekran LED w kształcie kwadratu rozżarza się piekielną czerwienią, a Lecavalier nagle zatrzymuje swój taniec, wędruje zagubiona, a przez krótką chwilę performuje rehabilitację. To czytelne odwołanie do poważnej kontuzji biodra i wiążącego się z nią widma definitywnego końca kariery. W drugiej ostry, biały spotlight rozświetla artystkę, która oddycha z ulgą. W tle powolna, nostalgicznie brzmiąca muzyka – remiks *We Are Not Alone* w wykonaniu Nicka Cave'a. Pada tu kluczowa fraza „Wiele podróżowałam, nieświadoma, że byłam obserwowana"[1]. W tym jednym wersie kondensuje się biografia Lecavalier. To dekady w drodze, gdy ciało jest zarazem narzędziem pracy i publicznym archiwum spojrzeń. To nakładanie się dwóch porządków – ciała jednocześnie tańczącego i prywatnego – zostaje przetworzone choreograficznie. Przez ruch tancerka powraca do miejsc i ról, w których była widziana, aby teraz na własnych warunkach zdefiniować swoją podmiotowość, swoją historię. To osobisty, sensualny, a zarazem spektakularny, wielki monodram ciała.

Jawność w narracji

Odmienny kierunek auto-bio-grafii został przedstawiony kolejnego dnia. O ile spektakl *Danses Vagabondes* jest swoistą afirmacją tańca, o tyle *Jérôme Bel*

autorstwa Jérôme'a Bela w wykonaniu Wojciecha Ziemilskiego praktycznie całkowicie rezygnuje z tanecznego ruchu (paradoksalnie pokazując jednak mnóstwo różnych choreografii). Spektakl zapożycza tytuł od słynnej pracy Bela z 1995 roku, która powstała jako dopełnienie i ironiczne wyjaśnienie o rok starszego performansu *Nom donné par l'auteur* (zob. Herbut, 2015), ale całkowicie odchodzi od jej formuły. Oto przez dwie godziny Ziemilski siedzi przy stoliku z laptopem i – niczym na konferencji – prowadzi prezentacje multimedialną dotyczącą życia Bela i przez Bela przygotowaną. Humorystyczne puenty przeplatają się tu z głębokimi przemyśleniami nad rolą i odpowiedzialnością artysty. Bel wychodzi z założenia, że jego prace mają wywoływać refleksję, nie zaś dostarczać estetyczne przeżycia i katharsis. Prowokacyjnie sugeruje wręcz, że jakakolwiek wzniosła emocja widza spowodowana performansem sprawia, że dzieło staje się porażką. W spektaklach często używa swojego rodzaju absurdu i estetyki szoku, co ma zapobiegać katartycznemu odbiorowi.

Publiczność odpowiadała śmiechem na wiele historii Bela. Błyskotliwy sposób opowiadania sprawia, że owa narracja nie nuży. Jednocześnie to opowieść o artyście niezwykle świadomym, wykorzystującym formułę tak zwanego nie-tańca do krytyki kultury konsumpcyjnej oraz kwestionowania normatywnych oczekiwań wobec ciał w kulturze, otwierając przestrzeń dla różnorodnych fizyczności. Performans ten, stworzony z nienawiści do spektaklu (a raczej społeczeństwa spektaklu Deborda) i jednoczesnej miłości do teatru, co przyznaje sam autor, jest równocześnie autobiografią opowiadaną przez innego artystę. To klasyka absurdu Bela, która ma również podłoże etyczne. Twórca od lat deklaruje rezygnację z latania na rzecz ekologii. Cały spektakl jest zresztą zrobiony tak, aby nie wytwarzać absolutnie żadnego nowego przedmiotu. Stolik, przy którym siedzi Ziemilski, „został gdzieś znaleziony", sprzęt jest użyczony przez Teatr Studio, a

materiały wyświetlane na ekranie pochodzą z osobistego archiwum Bela. Samo opowiadanie autobiografii przez inną osobę może rodzić wątpliwości co do wierności faktom (szczególnie dziś, kiedy forma wypowiedzi bywa równie ważna co faktografia). Z tego również powodu Bel ogranicza pole improwizacji. Jak relacjonował podczas rozmowy z publicznością Ziemilski, w umowie istnieje zapis, że nad spektaklem można pracować tylko tydzień. W didaskaliach narzucono mu również pewien rygor, wymagając dosłownego odtworzenia tekstu. Ziemilski zrezygnował z radykalnych zmian, za kluczowe, jak mówił, uznając pełne uszanowanie propozycji artystycznej Bela. Ten celowo wąski margines zmian ma zapewnić globalną spójność spektaklu, powierzanego lokalnym wykonawcom, a jednocześnie chronić integralność i prawdziwość opowieści.

Tak jak *Danses Vagabondes* był performansem dla ciała, tak *Jérôme Bel* jest pożywką dla umysłu. To precyzyjnie zmontowany, ideowo spójny i uczciwy wobec własnych deklaracji spektakl. Lecavalier pokazuje ciało jako archiwum pracy, wysiłku i powrotów. Bel wykłada natomiast swoją biografią w formule bliskiej „auto-teatrowi w czasach post-prawdy" (zob. Krakowska, 2016). Delegując reprezentację własnej historii innemu wykonawcy, eksponuje konstruktywistyczny charakter autobiografii. Jednocześnie artykułuje wątpliwości wobec swoich wcześniejszych prac i drogi artystycznej, kontestuje swój zakres kompetencji, przywołując przede wszystkim słaby odbiór *Shirtologie* (cytując krytyczne recenzje spektaklu) oraz otwarcie przyznając, że jako reżyser ma kłopot z skutecznym przekazywaniem swojej wizji wykonawcom. Bel motywuje także decyzje produkcyjne (np. powierzanie roli twórcom lokalnym i rezygnację z własnych podróży). Dzięki tej transparentności buduje rzeczywiste zaufanie – kluczowy warunek każdej udanej narracji autobiograficznej.

Wzór cytowania:

Kurpiewski, Krzysztof, *Wspólnoty ucieleśnione*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolnoty-ucielesnione.

Autor/ka

Krzysztof Kurpiewski

Krzysztof Kurpiewski – student kulturoznawstwa – tekstów kultury UJ.

Przypisy

1. „I’ve traveled a lot unaware I was observed” – tłum. własne

Bibliografia

Herbut, Anka, *Peformatyw działa*, „Dwutygodnik” 2015, nr 175, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6321-performatyw-dziala.html [dostęp: 16.11.2025].

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 20.10.2025].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wspolnoty-ucielesnione*